

*На правах рукописи*

**ВЕРШИНИН Геннадий Васильевич  
КОНТЕКСТ В АРХИТЕКТУРЕ, ДИЗАЙНЕ, ИСКУССТВЕ XX  
ВЕКА**

**Специальность 17.00.04 – Изобразительное и  
декоративно-прикладное искусство и архитектура**

**АВТОРЕФЕРАТ  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения**

**Екатеринбург – 2005**

Диссертация выполнена на кафедре теории искусств, архитектуры и дизайна ГОУ ВПО «Уральская государственная архитектурно-художественная академия»

<b>Научный руководитель –</b>	доктор архитектуры профессор <b>Холодова Людмила Петровна</b>
<b>Официальные оппоненты:</b>	доктор искусствоведения профессор <b>Назаров Юрий Владимирович</b>  кандидат искусствоведения доцент <b>Звагельская Валерия Евгеньевна</b>
<b>Ведущая организация –</b>	Санкт-Петербургская государственная художественно- промышленная академия

Защита состоится 14 июня 2005 г. в 13 часов на заседании диссертационного совета Д 212.286.08 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора философских наук, доктора культурологии, доктора искусствоведения при ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А.М. Горького» по адресу: 620083, К-83, Екатеринбург, пр. Ленина, 51, оф. 248.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Уральского государственного университета им. А.М. Горького

Автореферат разослан 12 мая 2005 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
доктор социологических наук,  
доцент

Л. С. Лихачева

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Работа посвящена изучению феномена контекста и контекстного мышления в пластических искусствах XX века. В рамках исследования рассмотрены изменения в характере и положении искусств в современном обществе, предпосылки обращения к контексту и его роль в художественном творчестве; природа контекста пластических искусств, особенности контекстных взаимосвязей искусств с действительностью.

**Актуальность темы исследования.** Понятие контекста и связанные с ним контекстное восприятие, контекстное мышление стали важными факторами интеллектуальной и творческой жизни в 1990-е гг., когда мировое развитие стало быстрым и плохо предсказуемым. Контекстное мышление формировалось как способ интерпретации действительности. В искусствах оно выполняло роль интеллектуально-творческой методологии, позволявшей соединять узкодисциплинарные подходы с новой реальностью, опыт – со стихией живой жизни; прошлое, настоящее и будущее фокусировать в единых познавательных конструктах. Многие мастера 1990-х гг. широко пользуются понятием «контекст», настаивают на его важном значении (*Р. Кулхас, Б. Чуми, А. Мендини, Э. Соттсасс* и др.). Деятельный, проблемно-ориентированный, проектный характер современных искусств, гибкие подвижные отношения их с обществом, его институтами и нормами настойчиво требуют изучения контекста. Кажется, нет специалистов, не замечающих серьезности происходящих тектонических перемен в науках, общественном сознании и искусствах: доминанты абсолютного знания и универсальных ценностей сменились релятивными; наряду с явлениями объективного порядка значимыми стали субъективно-личные, случайные, подвижные и непредсказуемые. Одномерность уступает место множественности, дискретности, полицентризму, то есть нелинейным факторам. Внимание гуманитарной культуры – синхронно с естествознанием – приковано к энтропии, познавательным парадоксам, освоению стихии жизни. И контекст на этом фоне выглядит старо-новым явлением, открывающимся как бы заново.

Еще в 1976 году *А.Ф. Лосев* отмечал, что проблема контекста является одной из наиболее сложных и актуальных: «Всякий знак получает свою полноценную значимость только в контексте других знаков, понимая под кон-

текстом широчайший принцип».\* Уже в наши дни в том же духе высказывается архитектор *Бернар Чуми*: «Последние пять лет смысл моей работы заключается в том, чтобы прояснить отношения между архитектурским концептом и контекстом. Контекст — то есть история земли, та, которая в недрах, и та, которая в человеческой памяти, — способен связать воедино замысел архитектора и восприятие «простого» зрителя. <...> Я осознал, как невероятно важен контекст».\*\*

«Исторический контекст», «культурный», «жизненный», «социальный», «архитектурный», «контекст городского пространства», «художественный», «экологический», «гуманитарный», «временной», «общемировой» и бесконечное множество других занимают все большее место в нашем знании. Суждения с позиций контекстности, определение контекста проблем, предметов и явлений присутствуют в разных дисциплинах, и эта тенденция является общемировой. Складывается ощущение, что наступила эпоха контекстуальности.

**Степень разработанности проблемы.** При безграничном ареале использования контекста в научной и культурно-творческой практике его природа до сих пор изучена недостаточно. Сам термин широко применяется с 1920-х годов в языкознании (*В.В. Виноградов, Ю.М. Лотман* и др.), структурализме и постструктурализме (*К. Леви-Стросс; Р. Барт, Ж. Деррида, У. Эко* и др.). Но исследования собственно контекста начались лишь с 1970-х годов, преимущественно в рамках языкознания. Априори считалось и считается, что контекст способствует пониманию вещей, инвариантность определяется до сих пор как основное его свойство. В 1960-е – 1970-е гг. *А.А. Зализняк*, изучая диагностические особенности контекстов применительно к падежам русского языка, явлениям одушевленности и неодушевленности, выявил эвристические функции контекстов. В 1980-е годы филологи *Н.Д. Арутюнова, О.Г. Ревзина, Н.Э. Энkvист*,

*Е.М. Вольф* и другие авторы на литературном материале изучали изобразительные, семантические, структурные и познавательные стороны контекста. Не случайно, языковеды первыми пришли к выводам о подчиненности контекста познавательным задачам, о невозможности и ненужности замкнутой его классификации (*О.Г. Ревзина*).<sup>\*</sup> По утверждению *О.Г. Ревзиной*, контекст релевантен и переменчив; особую актуальность он приобретает в процессе преобразования текста в порождаемый им художественный универсум – при возвышении восприятия от синтагматических (линейных) форм к парадигмальным (пространственным). К параметрам контекста *О.Г. Ревзина* относит объем, содержательную характеристику, назначение, форму воздействия, авторство и степень приемлемости.<sup>\*\*</sup>

Генезис и природа контекста применительно к пластическим искусствам: архитектуре, искусству, дизайну, не изучены, что, возможно, объясняется широко распространенными предубеждениями о «принципиальной «неизмеряемости» искусства»,<sup>\*\*\*</sup> страхом перед огромностью и трудной постигаемостью его вещества. В последнее десятилетие распространены исследования искусств в некотором контексте, например, социокультурном, или в контексте неких аспектов: исторических, религиозных, семиологических и др., при этом контекст используется как межевая линия исследования. Но специфической особенностью искусств является их контекстуальность: в них изначально заложены взаимосвязи с многочисленными внешними факторами (контекстами) социальной, личной жизни и природы. Классическое искусствознание исходило из осознания связанности искусств с процессами бытия, что позволяло *Конраду Фидлеру* определять искусство как способ «производства действительности», при котором «в высшей духовной переработке» чудовищная масса и «бесконечные ряды жизненных форм и жизненных явлений

---

\* А.Ф. Лосев. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: «Искусство», 1976. С. 123.

\*\* Цит по: Ю. Попова Диалоги красного домика: Интервью с Бернаром Чуми // Эксперт-Вещь. 2004. № 7-8. С. 25-26.

---

\* О.Г. Ревзина. Контекст / Русский язык. Энциклопедия/ Гл. ред. Ю.Н. Караулов. – 2-е изд., перераб. и доп. М.: Большая Российская энциклопедия; Дрофа, 1998. С. 198-200.

\*\* О.Г. Ревзина. Там же.

\*\*\* П. В. Симонов, П.М. Ершов. Темперамент. Характер Личность. – М.: Наука, 1984. С. 35.

возвышаются до света разумности и ясности»\*. Историки искусств, критики, иконологи, исследуя искусство обыкновенно в системе контекстов, начали использовать термин «контекст» в 1970-х годах, заимствовав его из языкознания и структурализма. Исследования природы контекста и контекстного мышления применительно к пластическим искусствам нам не известны, вопреки тому, что в творческой практике второй половины XX века, в особенности с 1980-х годов, понятие контекста используется чрезвычайно широко: в концептуальном искусстве и в неоавангарде в целом, в архитектуре и дизайне постмодерна и деконструктивизма (*П. Айзенман, Р. Вентури, Р. Кулхас, Б. Чуми; Э. Комтасс, А. Бранци* и др.).

**Цель исследования.** Цель работы состоит в изучении феномена контекста, его генезиса, значения и использования в современных искусствах.

**Задачи исследования.** Задачи исследования продиктованы идеей рассмотрения контекста пластических искусств в новейших социально-культурных условиях. В связи с этим поставлены задачи:

- исследовать основные этапы развития, природу контекста применительно к пластическим искусствам; сформулировать его понятие;
- изучить перемены, происшедшие в искусствах в XIX – XX вв.; выявить социальные, культурные и творческие основания использования ими контекста;
- установить специфические особенности функционирования контекста в пластических и проектных искусствах;
- описать отношения искусств с действительностью и действительности с искусствами при посредстве контекста и контекстного мышления;
- сформировать типологию контекстов применительно к искусству.

**Объектом исследования** являются процессы становления и функционирования контекста как феномена современной художественной и познавательной действительности.

**Предметом исследования** являются пластические искусства: архитектура, дизайн, живопись, отчасти творческие явления авангарда и неоавангарда, рассматриваемые в системе контекстных взаимосвязей с окружающим миром и собственной спецификой.

**Методологические и теоретические основания** исследования.

Исследовательской базой диссертации послужили произведения искусств (архитектуры, живописи, дизайна); теоретические высказывания мастеров (живописцев, архитекторов, музыкантов); труды по теории, истории искусств; художественная критика и публицистика. Объемную часть составили междисциплинарные гуманитарные исследования (культурологические, эстетические, социологические, политологические, экономические; литература по бизнесу, менеджменту); естественнонаучные исследования; публицистика (часть источников отражена в Библиографии и Указателе имен). 3 из них относятся к художественной литературе.

Теоретические суждения и работы мастеров искусств (от *К.Н. Леду* и *Э.Л. Булле*, *Н.С. Гончаровой* и *Ф.Л. Райта* до *Б. Чуми* и *А. Мендини*) рассматриваются с точки зрения идей о проектном характере новой и новейшей цивилизации, разработанных *Б. Арчером*, *Г.П. Щедровицким*, *В. Ф. Сидоренко*, *О.И. Генисаретским*, *В.Л. Глазычевым* и др., а также в разрезе социально-политических теорий современного инновационного общества (*А. Бард* и *Я. Зодерквист*, *П. Друкер*, *А. Зиновьев*, *В.Л. Иноземцев*, *С.П. Капица*, *М. Кастельс*, *Э. Тофлер*, *Ф. Фукуяма*, *С. Хантингтон* и др.).

При изучении генезиса и природы современных искусств использованы сравнительно-исторический и синхронистический методы, а функции искусств рассмотрены с помощью статистического и структурно-генетического методов. Акцент сделан на межвидовом (генетическом) родстве искусств, предполагающем единство творческих целей, познавательных задач, социально-культурных и личностных функций. Природу искусства помогают конкретизировать идеи отечественных социопсихологов *Д.К. Беляева*, *А.А. Ухтомского*, развитие *П.В. Симоновым*, *П.М. Ершовым* применительно к художественному творчеству. Теория, названная *П.В. Симоновым* «вероятностным детерминизмом», развивает учение о доминирующих личностных по-

---

\* Цит. по: Г. А. Недошивин. Генрих Вельфлин / История европейского искусствознания. Вторая половина XIX – начало XX века: В 2-х кн.: Кн. I. – М.: Наука, 1969. С. 47.

требностях, вводит понятия сверхсознания и творческих сверхзадач как бессознательных реализаций личности. На этой основе автором диссертации выстраивается структура контекстных каналов взаимодействия искусств с действительностью (социальных, природных, творческих, личностных, временных).

Важную роль в исследовании играет идея *П.В. Симонова* о необходимости в современной науке отказа от «от взгляда на мышление человека, как на первоисточник и движущую силу его деятельности, признание *потребностей* [выделено нами. – Г.В.] исходной причиной человеческих поступков»\* и критическая позиция *С.П. Капицы* по отношению к редукционизму методов гуманитарных наук. Искусство рассмотрено как детерминированный, взаимозависимый системный вид деятельности, в отличие от представлений о нем как о некоей спонтанной спиритуализации.

Идеи *Н. Винера*, *А. В. Гулыги*, *С.П. Капицы*, *С.П. Курдюмова*, *Г.Г. Малинецкого*, *Ж. Пуанкаре*, *П.В. Симонова*, *А. Эйнштейна* о природе мышления обусловили обращение автора диссертации к сравнительному рассмотрению контекста в гуманитарном и техногенном сферах. Важную роль в осмыслении культурных контекстов сыграли исследования *А. Зиновьева*, *К. Касьяновой*, *С. Хантингтона*, *Ф. Тромпенаарса*, *Ч. Хэмпден-Тернера*, предложивших различное понимание природы культурных противоречий в современном мире. Исследования *Л.А. Бажанова*, *В.Л. Глазычева*, *Ч. Джэнкса*, *Л.А. Жадовой*, *Н.А. Дмитриевой*, *Д.Б. Дондурея*, *М.С. Кагана*, *В.В. Кириллова*, *Е.И. Кириченко*, *Г.Г. Курьеровой*, *И.Л. Маца*, *Т. Манна*, *М. Рагона*, *М. Семиль*, *Н.К. Соловьева*, *В.Н. Турбина*, *В.С. Турчина*, *М.Н. Яблонской* и др. авторов послужили теоретической основой для понимания специфики искусства XX века.

**Научная новизна работы.** На материале пластических искусств в диссертации исследованы феномены контекста, контекстного мышления и восприятия, ставшие новыми познавательными и творческими феноменами и, вместе с тем, новыми социальными реакциями; описаны природа, функции, ареал, типология художественных контекстов.

Контекст искусств изучен параллельно с тенденциями экономической, социально-психологической действительности, развитием общества и познания. В результате между художественными и социальными явлениями обнаружены не столько линейное взаимодействие, сколько подвижное синергетическое взаимодействие-равновесие, внутри которого исторические и социальные перемены вызывают реактивные (компенсаторные) изменения. На основе выявленных данных построена пространственно-динамическая модель искусств, описывающая базовые аспекты взаимодействия искусств и действительности.

В диссертации впервые искусства (живопись, скульптура, графика и др.) рассмотрены с позиций родства с проектной культурой; в свою очередь в проектных жанрах (дизайне, архитектуре) выявлены качества, роднящие их с чистыми искусствами; в то время как до сих пор преобладает точка зрения о противоположности изящных и проектных искусств.

**На защиту выносятся** следующие положения:

1) Контекст в современном обществе стал системным познавательным инструментом, способствующим переработке, осмыслению и структурированию информации и противостоящим информационному манипулированию. Он определяет прозрачность художественных и познавательных конструкторов.

2) В современном обществе и художественной культуре контекст выполняет функцию интерактивного (синергетического) регулирования задач, функций, места искусств в системе общественных институтов и в целом отношений с действительностью.

3) Не будучи специфически художественным инструментом, контекст влияет на мировоззрение, творческие позиции и методы искусств. В силу бесконечного числа каналов взаимодействия с действительностью контекст корректирует художественные языки и коммуникативные инструменты искусств; предопределяет познавательную ценность, значение искусств, их восприятие зрителями.

4) Контекст дает основания для системной научной интерпретации искусств, наряду с эмпирической интерпретацией, так как выявляет уникальность художественных явлений, их сущностную, структурную и деятельную взаимосвязь с действительностью.

**Практическая значимость работы.** Основные положения работы использованы в творческой практике и учебно-методической Дея-

---

\* П. В. Симонов, П.М. Ершов. Темперамент. Характер Личность. – М.: Наука, 1984. С. 13.

тельности: разработке учебных планов и программ, методологий обучения художников и дизайнеров; в преподавании теоретических и практических дисциплин архитекторам, художникам и дизайнерам.

Выводы работы способствуют более тесной интеграции проектной и художественно-творческой деятельности как между собой, так и с современной действительностью, что реализуется в деятельности тюменской художественно-дизайнерской школы; при организации творческо-просветительских акций: выставок и межрегиональных фестивалей искусства и дизайна (в 1997-2003 гг. в Уральском федеральном округе проведено 7 Межрегиональных фестивалей и 44 выставки искусства и дизайна).

**Апробация работы.** Теоретические положения диссертации докладывались в выступлениях на Всероссийской научно-практической конференции «Архитектура, дизайн, искусство» (Тюмень, 2001); Международной конференции «Постмодернизм и судьбы художественной словесности на рубеже тысячелетий» (Тюмень, 2002); региональной научно-практической конференции «Культура эпохи романтизма» (Екатеринбург, 2002); Международной конференции образовательной ассоциации *Сimulus* (С.-Петербург, 2003); Международной конференции «Глобализация и проблемы архитектуры, дизайна, искусства» (Тюмень, 2003) и других.

Рассмотрению процессов явлений художественной культуры посвящены более 40 публикаций автора, в том числе: «Современное искусство и критерии его оценки» (1998); «Странности романтизма» (2001); «Постмодернизм в визуальной культуре или О двух постмодернах» (2002); «О провинциальном и столичном» (2003); «Российский дизайн в контексте культурной типологии» (на англ. яз., 2003); «О дизайне: 90-е годы» (2003); «Русский дух как ограничение (в оригинальном тексте – «враг». – Г.В.) дизайна» (2003) и др.

**Объем и структура диссертации.** Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, указателя имен, списка использованной литературы. Общий объем работы – 226 машинописных страниц; в библиографическом списке использованной литературы – 228 источников. В указателе имен 210 биографических справок и ссылок. В работе 24 иллюстрации, 6 графических моделей, 7 таблиц.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** рассмотрены актуальность исследования, степень разработанности проблемы, цель, задачи, предмет и объект, методологические и теоретические основания исследования; научная новизна, практическая значимость и проведенная апробация работы.

В **Главе 1 «Понятие и время контекста»** исследованы периоды формирования контекста, исторические предпосылки его возникновения, также дисциплины и авторы, способствовавшие его развитию. Предпосылками контекстного мышления в **разделе 1.1. «Понятие контекста»** определены чрезвычайное усложнение общества, человека, творческих методологий; дифференциация и дискретизация наук и видов деятельности, появление новых естественных и гуманитарных дисциплин. Видоизменение современной художественной культуры в проектную привело к интеллектуализации человека, но само явилось реакцией на усложнение общественного развития.

Определения контекста как законченной в смысловом отношении части текста, высказывания и подобные с конца XX века уже не соответствовали реальному наполнению слова. В 1990-е годы границы контекстов сравнились с границами наук, искусств и бытового мышления. Контекст стал коммуникативным интерфейсом, позволяющим сортировать, структурировать информацию. Одновременно он стал методологией интерпретации явлений и вещей: мыслей, слов, образов, понятий, фактов и идей, выстраивающей ценности и приоритеты – структурной методологией.

В **разделе 1.2. «Время контекста»** рассматриваются три периода формирования контекстного мышления. Первый, протоконтекстный, (XIX – н. XX вв.), связан с тенденциями к познавательной гибкости и правде. Главную роль в этом сыграли романтизм и символизм, создавшие творческие методы, основывавшиеся не на канонах и прецедентах, а на подвижных идеях «жизненности» (*Ф. Гельдерлин*). Искусство в этот период исходит из недогматичного понимания художниками социальной актуальности, творческих задач, представлений о морали; на основе личных оценок и представлений архитекторов (*К.Н. Леду, Э.Л. Булле*), живописцев (*Т. Жерико, Э. Делакруа, К.Д. Фридрих, Ф.О. Рунге*). В романтизме был впервые осознан конфликт искусства и цивилизации. Они развиваются с XIX века как рассогласованная система, между элементами которой возникают многообразные общественно-гуманитарные институты: искусствоведение (*К. Фидлер, А. Ригль, Г. Вельфлин, М. Дворжак* и др.);

психологические учения, множество гуманитарных наук, изучающих возникающие противоречия.

Второй, структуралистский период развития контекста продолжается с 1920-х годов и до 1970-х годов. Контекст служит в это время категорией гуманитарных наук и широко не используется вне их рамок. Ареал контекста преимущественно – филология.

В третьем периоде (1980-е – 1990-е гг.) понятие контекста стало одним из базовых в научном и творческом языках, приобрело устойчивый расширительный характер. В это время оно стало инструментом эффективного мышления и компонентом художественных теорий. Контекстная множественность, глубина контекстов явились в 1980-е -1990-е гг. критериями актуальности, качества проекта архитектора, инсталляции художника, дизайнерской разработки. Этому способствовало расширение границ проектной культуры и распространение ее понятий и методов во гуманитарных дисциплинах. Такие формулировки, как «внутренняя структура и внешние влияния», «смыслы текста» и его функции, «смыслопорождения», «семиосфера», «типология культуры», «моделирующие значения понятий» и им подобные могут быть поняты лишь с использованием контекстного инструментария.

Важную роль в установлении контекстного мышления сыграли теории постструктурализма и постмодерна, спровоцировавшие контекстуализм в архитектуре (*П. Айзенман, М. Грейвз, А. Мендини, Э. Соттсасс, Х. Холляйн* и др.), дизайне (*Э. Соттсасс*, стиль «Мемфис» и др.), кинематографе и театре, музыке и практически повсюду. Интерес к контекстам факта и среды, в целом художественного вещества, его системные возможности оживили интерес к структурализму и постструктурализму, а последний (*Ж. Деррида, Р. Барт* и др.), в свою очередь, рассматривали контекст как форму творческо-интеллектуальной неподкупности.

В 1990-е гг., в «информационную эпоху», контекст стал инструментом ментального очищения общества (*Бард, Зодерквист*)\*. Глобальные перемены 1990-х гг. означали переход мирового развития в стадию подвижности; контекст становился и системой сдержек, ссылок и констант, методологией интерпретации неустойчивых, подвижных, новых

или невнятных явлений в новой реальности, утратившей внезапно устойчивость.

## В Главе 2 «Искусство и природа контекстного мышления»

делаются выводы о том, что природа искусств и художественные процессы XIX – XX вв. обусловили формирование механизмов и функций контекстного сознания. В разделе 2.1 «Искусство как модель мира» исследуется феномен искусства как квинтэссенции человеческого опыта. Из средства эстетической рефлексии к концу XX века оно превратилось в способ идентификации вещей, явлений и понятий; систему социального моделирования и в значительной мере – манипулирования человеком. Оно стало важным фактором экономики, повседневной жизни общества.

Выделены некоторые специфические особенности искусств. Особо существенной и мало замеченной исследователями видится, например, его плохо вербализуемая сверхсознательная образная природа, основанная на опыте, интуиции и доминирующих потребностях личности. Сознание обобщает информацию в образах, которые обладают колоссальной емкостью, множественностью значений и позволяют мгновенно систематизировать огромные информационные массивы по отдельным их качествам. Искусство поэтому исторически является способом интуитивного познания, способного опережать точное знание. Особенности современного искусства и его отношений с действительностью, определившие характер контекстного инструментария, рассмотрены в разделе 2.2 «Эпоха романтизма. Предпосылки контекстного сознания».

Эпоха романтизма до сих пор не всегда верно оценивается, на деле она стала первым своего рода фазовым переходом, в котором подверглись переосмыслению все формы гуманитарных действий, и, прежде всего искусство, ставшее способом переконструирования жизни (а не ее украшения). Романтизм осознал «когнитивные противоречия», сделав их источником идеальных футуристических моделей: социальных, эстетических, творческих, эмоциональных идей.

Устанавливая творческие планки и критерии, он двигался в направлении генеральных интересов человека и человечества. Импульсы творчества отныне черпались в действительности, например, во внутренней жизни человека. Ценностью романтизма стал «чарующий хаос противоречий» (*Ф. Шлегель*); ориентация на конфликты, на «живую жизнь», которые опередили идеи естествознания конца XIX века с его ревизией фундаментальных свойств природы.

---

\* А. Бард, Я. Зодерквист. Нетократия: Новая правящая элита и жизнь после капитализма. – СПб.: Стокгольмская школа экономики в Санкт-Петербурге, 2004. С. 99.

Действительность в широком смысле – как природная, так и общественная и личная (а не только человеческий опыт) – стала с этого времени гносеологической базой искусства, а художественный продукт создается по отношению к ней – проектируется в русле многообразных социальных, художественных и иных контекстов. В **разделе 2.3 «Проектная цивилизация: среда контекстного мышления»** рассмотрены концепции проектной цивилизации, созданные отечественными исследователями в 1960-е – 1970-е гг. (*Г.П. Щедровицкий, О.И. Генисаретский, В.Л. Глазычев, В.Ф. Сидоренко и др.*) и результаты английских исследований (*Б. Арчер* и др.), делается вывод о том, что проектная цивилизация является имманентной средой формирования многообразных контекстов.

Еще в эпоху Возрождения в рамках архитектуры, живописи традиционное (каноническое) сознание: статичное, целостное, охранительное (по биологической аналогии – родовое) трансформировалось в инновационное (видовое), целевое и проектное. Эмпирические методы познания в разносторонней деятельности *А. Филарете, Л. Б. Альберти, А. Палладио, Ф. Брунеллески*, творчестве большинства живописцев дополнялись рациональным научным знанием. Более того, искусство Возрождения свидетельствует о генетическом родстве чистых и проектных искусств.

Далее рассмотрены отдельные аспекты проектных подходов, на основе чего делается вывод о том, что в 1980-е – 1990-е годы все творческие цехи, когда все искусства приобрели проектные и модельно-структурные очертания. Произведения начали проектироваться (кино изначально создавалось как проект); на потенциальных потребителях опробуются программы и форматы, бизнес-модели и тиражные образцы. Для проектного сознания все в мире превратилось в текст, материал, формат, продукт. Различаются лишь методы овеществления и представления текстов, форматы и проектные задачи, но не творческие методологии. Способы форматирования текста зависят от творческих механизмов и контекста, становящегося своего рода системной надстройкой, управляющей нашим восприятием и творческим мышлением.

В этом разделе описывается также важнейший новый феномен – превращение художественных институций в сферу досуга и часть мировой и национальной экономик. Приводятся статистические факты экономической значимости искусств, анализируется процесс интеграции художественной культуры рыночной инфраструктурой, коммерческими

институтами и технологиями предпринимательской деятельности. Следствием этих процессов явилась смена критериальных подходов и оценок искусств на деятельные, событийные и феноменологические. Искусства в этих условиях превратились в массовый, сложно структурированный и системный вид интеллектуально-творческой деятельности, зависимый от многообразных внешних (неспецифических) факторов действительности.

В осознании и развитии механизмов контекстного мышления свою роль сыграли компьютерные технологии, рассмотренные в **разделе 2.4 «Компьютерные технологии как матрица контекстного мышления»**. Компьютеры и IT-технологии создавались по аналогии и в зеркальной проекции человеческого мышления. Идеи о соответствии синапсов распределительным устройствам в кибернетике, о положительных и отрицательных связях *Н. Винера* и другие расширили представления о функционировании живых и машинных систем, собственно, большинство современных системных теорий спровоцированы теориями машинного интеллекта. Но первые персональные компьютеры оказались в конфликте с человеком из-за механистических интерфейсов, гипотактичных и громоздких, тогда как человеческому мышлению ближе образный язык искусств, метафоры с их целостной емкостью, оперативной гибкостью, обратно пропорциональным художественной неточности.

Представители когнитивной психологии исследовали параллели между машинным и человеческим интеллектами, введя понятия, носящие ярко выраженный проектно-художественный характер: «сенсорные регистры», «компьютерная метафора», «блоки» (структурные составляющие познавательных и исполнительных процессов); «схемы» и «сценарии», «модели», «ориентировочные задачи», «глубина обработки». Данные когнитивной психологии о семантически-генеративном и концептуальном характере сознания, его многоуровневой иерархической структурности заставили разработчиков вернуться к антропоморфным основам архитектуры машин и программ. «Проблемно-ориентированная рабочая среда» (*П. Нортон*)\* новейшего софта, его контекстность и интерактивность, иконические способы навигации упростили и расширили творческие возможности художников (музыкантов, архитекторов, дизайнеров, литераторов, кинематографистов); но и позволили заново

---

\* П. Нортон. Полное руководство по Microsoft Windows XP. – М.: ДМК Пресс, 2002. С. 36.



осознать природу мышления, увидеть детерминированность науки, техники, художественно-творческой и социальной жизни человеческой природой.

Завершается глава **разделом 2.5 «Функции искусств и направления контекстной интерпретации»**, в котором проанализированы функции искусств, являющиеся системой исторически развившихся контекстов (направлений взаимодействий с действительностью). В этом разделе статистическому анализу подвергается серьезное исследование функций, предпринятое *Д.Б. Дондуреем*. На этой основе выстроена типология функций, определяющих искусство, выстроена их иерархия, основанная на разделении простых функций прямого действия (подражание природе, украшение и др.); функций мировоззренческого порядка (ритуально-культовые, религиозные, мифологическая, информационная); интегральных специфических художественных функций (познавательная, нормативно-идеальная), дидактическая (воспитание), катарсис, эстетическая, развлекательная (зрелищная), игра; социальных функций (критическая, коммуникативная); психологических (компенсация, утешительная, замещение реальности, иллюзорная). Определены новейшие деятельные функции (провокативная, побудительная, жизнестроительные – проективная, прогностическая), лежащие в основе современного художественного творчества. Функции искусств выявляют исторически присущую искусству многосторонность отношений с обществом.

В **Главе 3 «Особенности контекстного мышления»** на основе формального анализа живописи и архитектуры (*М.А. Врубель, Р. Пиано, Р. Роджерс, А. Мендини* и др.) описаны формы и направления использования контекста в искусствах и проектной культуре XX века, подтверждена роль контекста как системы, управляющей творческим мышлением и восприятием. Выстроены ареал и типология художественных контекстов. Более детально рассматривается культурный контекст. В **разделе 3.1 «Развитие контекстного мышления в искусствах XX века»** в качестве процессов, определявших влиявших на движения искусств выделены: социальные реформы, познавательное и мировоззренческое усложнение бытия; эмоционально-психологические, этические и культурные диссонансы социального и культурного развития. При этом делается вывод о том, что мировоззренческие и творческие позиции большинства художников XX века по существу своему совпадали: большинство творческих моделей создавались как когнитивная реакция на

несовершенство и разорванность действительности. Творчество понималось как деятельность, обусловленная проблемами цивилизации, культуры, духовной жизни (*М. ван дер Роэ, К. Танге* и др.), выражающая конфликты, дилеммы и жизненные основы бытия (*М.А. Врубель, В. Гропиус, Ф.Л. Райт* и др.). Слова *К. Танге* «истинная жизненность любой творческой деятельности должна рождаться из соприкосновения с действительностью»\*, являются ключевыми для понимания отношений искусства и окружающего его мира в XX веке. В некоторых направлениях искусств жизне-ориентированность приводила к отказу от специфических качеств искусства (неоавангард, функциональный дизайн). Пластические искусства образовали в конце XX века своего рода социоценоз семантики, ценностных ориентиров и сущностных знаков и образов. Искусства стали полем битвы смыслов и скрывающихся за ними тех или иных предпочтений, социальных позиций, интеллектуальных конструктов. Многообразие контекстов творческой деятельности отражало цели, социальные роли искусств, взаимосвязи их с разными общественными стратами, число которых на протяжении XX века постоянно увеличивалось.

В 1980-е – 1990-е годы к специфическим функциям искусств (эстетическим, образно-семантическим, познавательным, мировоззренческим и др.) добавляются жизнестроительные. В **разделе 3.2 «Контекст и проектные жанры XX века»** они рассмотрены на материале архитектуры и дизайна (дома прерий *Ф.Л. Райта*, творчество архитекторов модерна – *В. Орта, Г. Гиймара, Ф.О. Шехтеля* и других; предфункционализма и функционализма – *М. ван дер Роэ, В. Гропиуса*). Сопоставление теоретических суждений и произведений подтверждает предварительный вывод о том, что искусство Новейшего времени и в особенности XX века является контекстно ориентированным, и в основе ориентации находится контекст природности (жизненности), а теоретическим фундаментом творчества мастеров являются свойства природных объектов, функционирование живых организмов и систем. «Природа – это не только то, что находится «снаружи», – облака, деревья, непогода, растения и животные; но это понятие относится к их сущности так же, как к природе материалов, или «природе» плана, или ощущения, или

---

\* Цит по: Мастера архитектуры об архитектуре. – М.: Искусство, 1972. С. 404-405.

инструмента»\*. Но адекватные, сходные с природными, формы *Ф.Л. Райт* создал не только в теории, но и в проектах. Аналитическое понимание контекста природы и искусства, восприятие человека как существа, обладающего духовно-личностными запросами, явились главными векторами развития искусств XX века.

Его высшими задачами были: преодоление пропасти между реальностью и идеалом, жизненность (*В. Гропиус*), понятая в том числе как способность «поставить фундаментальные человеческие потребности выше предписаний экономики и индустрии»\*\*. Критериями истинности для художников были теперь не авторитеты – но цели и ценности. Высокая развитостью контекстного мышления, в особенности социально-контекстного, стала основой художественно-творческого мышления XX века и обусловила появление, например, функционализма и конструктивизма, дада, неоавангарда. Контекст и контекстное мышление превращались при этом в своего рода интеллектуальную служебную программу или как бы кибернетическую управляющую систему, регулирующую отношения с действительностью. Эти свойства контекста более подробно изучены в **разделе 3.3 «Контекст как «управляющая система» искусств»**. Здесь речь идет о природе комплексности современного художественного мышления, в котором интегрируются точные и образно-интуитивные знания, культурные установки, личные потребности. Усложнение системности, внутренней сложности искусств, творческого мышления, как и в целом мировоззрения, реализовались в новом типе сознания – контекстном – лишь к концу XX века.

В диссертации делается вывод, о том, что проектной фазе художественной культуры синхронен и новый тип сознания, названный контекстным. Этой стадии соответствуют не последовательно-линейные теории и взгляды на искусство, а пространственные, системные, сложно структурированные нелинейные и временные, в которых одновременно учитываются социально-культурные, творческие, мировоззренческие, физические и духовные векторы. При этом контекстные отношения приобретают характер пространственных скрепов, каналов взаимосвязи разнородных факторов, влияющих на искусства, общество, человека, всю природную и гуманитарную систему. Эта гипотеза визуализирована и

апробируется в **модели 4а «Искусство как система»**, каждый из элементов которой подвижен, сложно организован, системен и взаимосвязан с другими магистральными и локальными каналами. Структурными ее основами являются системы факторов, названные «внешний мир» (собственно природа, космос, вообще мир), «общество» (часть внешнего мира, развивающаяся в том числе и по собственным правилам), «время» (переменная физическая величина, составляющая понятия «внешний мир», но обладающая собственными свойствами и функциями, а также и «историческое время»), «автор» (субъект созидания), «произведение» (следствие творческой деятельности, но и новый элемент мира, влияющий на все элементы структуры вместе с другими), «зритель» (воспринимающий субъект с его подвижной позицией). Все элементы системы расположены в пространстве, причем их место релятивно, подвижно, переменное.

Системное, нелинейное, многообразное понимание процессуальности современного бытия присуще сегодня многим мастерам искусств. Художественные и процессуальные возможности контекстного мышления рассмотрены на примере важной, но мало изученной постройки – Музея в Гронингене, созданного международным коллективом архитекторов и дизайнеров под руководством *А. Мендини*.

В **разделе 3.4 «Типология художественных контекстов»** делается вывод о практически безграничном числе форм контекста, совпадающем с границами понятийного видения мира. Развивается описанная выше структура контекстов. Внутри упомянутых 5-ти базовых видов (**природный, общественный, художественный, личный, временной**) контекста существуют все локальные подвиды и более низкие уровни контекста, которые и воплощают его операционные субстанции (типы, формы). Они содержат в себе не системообразующий, а конкретно-значимый смысл. Чем более узок ареал контекста, тем точнее его значение и функция. Чтобы контекст выступил смысловой инвариантой, он должен быть адресован конкретному явлению, функции, так сказать опредмечен и одновременно определен в своем положении относительно других контекстов и явлений. В этом проявляются его конституирующие, конкретно-линейные свойства. Напротив, во множественности контекстов раскрываются их эвристические, инновационные, прадигмальные возможности, продемонстрированные на примере анализа картины «Сирень» *М.А. Врубеля*. Типология контекста представлена в виде примерной **таблицы 4«Формы контекста»**, в которой систематизированы наиболее распространенные контексты искусств.

\* Ф.Л. Райт. Из книги «Будущее архитектуры» / Мастера архитектуры об архитектуре. – М.: Искусство, 1972. С. 176.

\*\* В. Гропиус. Гропиус В. Границы архитектуры. – М.: Искусство, 1971С. С. 131.

Из множества контекстных форм наиболее устойчивы, как можно предположить, связанные с культурой, культурной типологией; они специально рассмотрены в **разделе 3.5 «Культурный контекст»**. Границы культурного контекста совпадают с границами понятия культуры, но не совпадают с границами искусства, так как оно является и концентратом культуры, но и инструментом ее создания. Внутри культурного контекста существует, в свою очередь, неограниченно большое число субвидов (подвидов) контекста. Наиболее крупный из них – **культурная типология** – глобальные виды культур: этнические, национальные и межнациональные, культурные реакции (ценности, предпочтения, типы поведения, способы принятия решений). Эта наиболее устойчивая часть культурного контекста слабо меняется на протяжении столетий. По сути, речь идет о культурной антропологии, национальных генотипах.

Следующий подвид – **культурно-исторический контекст** – привычки, традиции, внешние обстоятельства, стиль быта и жизни способны трансформироваться. **Художественный контекст** – контекст собственно искусств, стилей и форм изображения и выражения искусства. В рамках каждой из названных ветвей контекста может быть еще почти неограниченное число дискретных составляющих, локализующихся в разных временных, географических, этнических или художественных отрезках.

На примере здания Бобура (*Р. Пиано, Р. Роджерс*), ставшего примером проектно сформированной наднациональной культурной идентичности (символической сущности, брэнда), рассмотрена сравнительно новая тенденция: моделирования культурных феноменов. «Здания-достопримечательности» (выражение *Ч. Джэнкса*) и подобные им творения, появились в последнее десятилетие, в котором искусства, культура, досуг становятся важнейшими элементами жизни. В сущности, феномен культуры в развитом виде также сформировался в это время. В развитых странах возникли крупные сословия интеллектуалов, творцов: свободных художников, критиков, ученых, преподавателей, коммерсантов. Искусство является не только следствием контекстной обусловленности, но и источником формирования идентичностей, то есть новых контекстов.

Здесь же рассмотрены и сопоставлены некоторые исследования (*К. Касьяновой, Ф. Тромпенаарса и Ч. Хэмпдена-Тернера* и др.) природы культурной типологии в их проекции на искусство и его восприятие. Бытующие представления о «западной» и «восточной» культурах не всегда подтверждаются практикой и скорее являются заблуждениями, как и

большая часть известных сегодня вещей. В мире действуют разнонаправленные векторы: культурное обезличивание и изоляционизм, универсализация культурных идентичностей и их локализация. В цифровом исчислении социологи (*К. Касьянова, Ф. Тромпенаарс, Ч. Хэмпден-Тернер*) называют порядки 10% -20%, определяющие культурные различия в современном мире. Серьезные противоречия возникают в местах фазовых несовпадений параметров культуры в отдельных зонах и применительно к некоторым социальным группам современного мира. Разница проходит по линии представлений, ценностных предпочтений и реакций: в одних культурных ареалах оказываются Италии с Финляндией; Германия и Япония; Россия с Данией.

В **Заключении** подводятся итоги исследования. Итогом исследования стали не только выводы, касающиеся контекста пластических искусств, но представления о глубоких динамичных переменах, охвативших современную художественную культуру, мышление людей, изменения в значении и месте художественно-творческих институций в современной жизни. Вопреки пессимистическим суждениям об антигуманности информационных технологий, выхолащивании искусств, вредоносности современной цивилизации с позиций вещества искусства, контекста и контекстного мышления происходящие процессы не производят отрицательного впечатления, в том числе процессы умножения связей искусства с действительностью, обратного влияния их на окружающую действительность, на гуманитарные качества современного мира.

Говоря о проблеме контекста, делаются выводы о том, что в искусствах контекст выступает в качестве дискурсивного и проектно-аналитического метода встраивания инновационных представлений, познавательных явлений и форм в систему действующих ценностей, представлений, знаний, и методов, отражающих сложившееся понимание вещей и явлений.

1). Контекст представляет собой систему понятийных, эмоционально-психологических и образных конструкторов, параметры и структура которой находятся в переменчивом состоянии. На ее состояние влияют представления и знания, время, задачи и приоритеты развития общества, возможно, природа и времена, отсюда – отмеченная релевантность контекста. Контекст как системное явление формировался на протяжении XIX-XX вв. и стал реальностью в последней трети XX в., особенно в 1990-е гг. Контексты конституируют и корректируют знания, опыт, ощущения людей. Они влияют на истинность и познавательную

емкость художественных произведений, но в искусстве они скрыты в глубинах емких образных форм.

2). В конце XX века искусства превратились в важную и особенную часть бытия, выполняют множественные функции: познавательные, социальные и психологические, деятельные и моделирующие, что вернуло им специфические для искусств художественно-образные начала и зрелищную притягательность. Парадоксально: важную роль в этом сыграл кризис в развитии персональных компьютерных технологий, подтолкнувший проектировщиков компьютеров, но и общество к осознанию гуманитарных основ действительности, а также современной цивилизации.

3). В XX в. продолжился процесс, начавшийся в XIX в.: подпитки искусства идеями и импульсами, рождающимися вне него – в обществе, социальных и эстетических учениях. В условиях отчужденной и рассогласованной цивилизации искусства возвращают себе созидательные, деятельные функции, целостные функции, становятся фрактальной скорлупой человека, культурным скрепом, а сегодня и инструментом коррекции когнитивных диссонансов. Контекст же стал рациональным (синергетическим) способом воссоздания связанности бытия на уровне понятий и представлений, замещением естественной целостности.

4). Созданный в XX в. новый искусственный мир стал синергетической реакцией на изменение основ человеческой жизни; он обеспечивает относительную устойчивость жизни общества и психологии людей, в том числе средствами искусства, которое утвердилось в роли важнейшего вида духовно-творческого проектирования. Оно осознало свои уникальные способности воздействовать на человека синестетическими ассоциациями, богатством значений и эмоций, – мощной выразительностью звука, интонации, цвета, тона, формы, масштаба, ритма – художественного образа и этим влияет на все сферы бытия, в том числе на проектные технологии. Появление массовых искусств и осознание манипулятивного потенциала искусств промышленностью, политикой, идеологическими институтами, а сегодня и глобальными корпорациями только усилило его роль.

5). Сегодня практически невозможно обнаружить разницу в функционировании контекста в пластических и проектных искусствах. Происшедшая в последней трети XX века диффузия жанров и творческих методологий нивелировала большинство различий между видами искусств. Творческие методы искусств стали в значительной мере проектными, тогда

как в проектировании актуализировались проблемы художественности, образности. В спроектированных художественных продуктах при строгом рассмотрении заметны манипулятивные приемы (формальная чрезмерность; эксплуатация распространенных образов, знаков и брендов; упрощение художественного вещества и т.д.). Все слои искусства, виды, жанры и языки ориентированы на собственные потребительские группы, выполняют многообразные социальные роли, предполагающие деятельное участие в этих процессах исследований и моделирования контекстного мышления как познавательного инструментария, конституирующего действительность и задающего параметры искусству.

6). Контекст стал важным элементом творческого мышления и восприятия, что особенно проявилось в информационной фазе развития общества. Он явился следствием усложнения действительности и представлений о ней, позволяет структурировать и раскрывать информацию, превращать информационный туман в осознаваемое вещество.

7). Контекстное мышление является не только увеличительным стеклом современного человека, но одновременно и методологией творческого мышления, так как позволяет исследовать сложно организованные художественные явления, их строй, семантику, индивидуальные и общие черты в условиях, когда языков и адресатов искусства стало почти бесконечно много, а нормативные эстетические критерии утратили свой познавательный смысл. Контекст по отношению к действительности, искусству, времени, обществу и художественному произведению выглядит как система каналов, определяющих прочность, глубину, множественность взаимодействий всех факторов действительности, каждый из которых в свою очередь представляется сложно организованным множеством, системой.

8). Создание новых культурных идентичностей и моделирование инновационных контекстов становится перспективой проектирования, все более тяготеющего к видовым формам. Некоторые творческие направления XX века вышли из соответствующих контекстов: функционализм – контекста социального переустройства общества; поп-арт – контекста массового потребления; концептуальное искусство – из контекста социологических моделей общества (вернее даже сказать – социологических рационализаций); массовое искусство – из контекста эмоционального истощения бытовой реальности века; постмодерн – из контекста возвращения искусствам их целостности и художественной полноты. Образ,

художественность искусства, то есть специфическая его природа – многослойный материал контекстов.

9). Типология художественных контекстов представлена в работе как открытая мобильная структура, имеющая иерархические уровни. Высшим является видовой, низшим – адресный, подвидовой (типовой) уровень. Автором исследования применительно к пластическим искусствам выделены 5 базовых видов контекстов: природный, общественный, временной, личный и творческий. На втором, низшем уровне находится практически неограниченное число подвидов или локальных контекстных адресов. Анализ языковой практики подтверждает, что видовая широта базовых контекстов не позволяет корректно использовать их на практике. Практической значимостью, точностью обладают локальные адреса: например, физический, биологический, естественный, искусственный, органический (применительно к природному контексту); социальный, культурный, экономический, организационный (применительно к общественному виду); исторический, физический, всеобщий, прогностический, ретроспективный (внутри временного вида) и т.д.

Типология контекста позволяет понять его возможности. Так, единичные (локальных, синтагматические) формы позволяют точно очерчивать вещи и явления; напротив, множественные контексты раскрывают в пространственности (парадигматичности) своих взаимодействий огромную силу, глубину художественной образности, приобретают эвристические и творческие свойства.

#### **Основные публикации по теме и проблемам диссертации:**

1. Современное искусство и критерии его оценки / Традиции и современность: Сб. ст.; под ред. В.А. Субботиной. – Тюмень, Тюм. музей изобраз. искусств, 1998. – 0,9 п.л.
2. Искусство барокко и «эпоха барокко» / Культура эпохи барокко: Тезисы докладов Регион. науч.-практ. конференции. – Екатеринбург: УГК. 2000. – 0,4 п.л.
3. Смыслы и ценности в архитектуре, дизайне, искусстве XX века // Дизайн. Документы-2: Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Архитектура, дизайн, искусство»; Под ред. Г.В. Вершинина. – Тюмень: Тюм. диз.-центр; Тюм. колледж искусств, 2002. – 0,75 п.л.
4. Постмодернизм в визуальной культуре или О двух постмодернах / Постмодернизм: pro et contra: Материалы международной конференции «Постмодернизм и судьбы художественной словесности на рубеже тысячелетий» / Под ред. Н. П. Дворцовой. – Тюмень: Вектор бук, 2002. – 0,6 п.л.
5. Искусство и дизайн в культурном пространстве Тюмени / Город как культурное пространство: Материалы региональной конференции/ Под ред. Н.П. Дворцовой. – Тюмень: Изд.-полигр. центр «Экспресс», 2003. – 0,5 п.л.
6. Странности романтизма // Культура эпохи романтизма (философия, литература, изобразительное искусство, музыка): Мат. регион. науч.-практ. конференции; Науч. рук. и отв. за выпуск Н.А. Н.А. Вольпер. – Екатеринбург: УГК им М.П. Мусоргского, 2002. – 0,4 п.л.
7. Феномены «современного искусства» и постмодерна в культуре XX века / Культура XX века: Тезисы докладов Регион. науч.-практ. конференции / Под ред. Н.А. Вольпер. – Екатеринбург: УГК им М.П. Мусоргского, 2003. – 0,6 п.л.
8. Русский дух как ограничение[враг] дизайна // Проблемы дизайна / Под ред. В.Л. Глазычева. – М.: НИИ теории и ист. изобразит. иск. Рос. акад. худ., Союз диз. России. 2003. – 0,9 п.л.
9. О дизайне: девяностые годы // Проект Россия. – 2003. – № 28. – 0,5 п.л.
10. Russian design in the context of cultural typology (Российский дизайн в контексте культурной типологии) // Cumulus Working Papers. – Helsinki: University of Art and Design. – 2004. – №11. – 0, 3 п.л.
11. Глобализация и проблемы архитектуры, дизайна, искусства // Дизайн.

Документы-4: Мат. конф. «Глобальный вызов и проблемы архитектуры, дизайна, искусства»; Под ред. Г.В. Вершинина. – Тюмень: Тюм. колледж искусств, 2004. – 0,9 п.л.

12. Вершинин Г. О провинциальном и столичном // Филологический дискурс: Вестник филол. факультета ТюмГУ.– 2004. – Вып. 4. – 0,4 п.л.